盛唐“兴寄”“兴象”范畴中的诗歌体制实践和诗歌功能观念

黄　琪

(湖南大学 中国语言文学学院, 长沙 410082)

摘　要:“兴寄”“兴象”范畴在初盛唐革新齐梁诗风的诗史背景下产生、发展,体现出盛唐诗人对诗歌体制的实践以及对诗歌功能的具体认识。从体制上看,“兴寄”说呼应的是发扬汉魏比兴艺术的唐人古体创作。“兴象”之确立则受到近体诗演进过程的实际推助,与盛唐律诗创作存在紧密联系。从时人对诗歌功能的认识来看,“兴寄”说强调诗歌抒情言志,针对的是南朝后期诗歌逐渐演变为娱乐性的工具的弊端;“兴象”突出的是诗歌审美功能,盛唐人延续了南朝诗歌重视艺术美的传统,并结合晋宋以来的山水审美意识加以改造,以当时士人清新壮大的审美理想革清了六朝余弊中的低级趣味。盛唐“兴寄”“兴象”范畴相互补充,体现出初盛唐以来诗歌发展的时代要求,在唐诗史上有其独特价值。

关键词: 兴寄;兴象;盛唐诗学;诗歌体制;诗歌功能

中图分类号:I 207.2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2022)01-0075-09

“兴寄”说自初唐陈子昂倡导,在盛唐时期进一步深化,“兴象”说则由盛唐文人殷璠提出。长期以来,盛唐诗学中流行的“比兴”“兴寄”“兴象”等范畴广受学界关注。其中,较之“比兴”这种古老的传统,“兴寄”与“兴象”的观念更体现初盛唐以来新的诗学旨趣。学界自 20 世纪起对“兴寄”“兴象”的概念内涵多有阐发,至今已形成较为一致的认识。“兴寄”说内涵在于以比兴艺术寄托诗人的情志感慨,也包括抒发对社会政治的批判。① “兴象”说则重在主体情兴与艺术形象的交融结合,并产生富于余味的审美效果。② 本文也赞成学界对两种范畴的基本解释。但就目前的研究成果来看,其探讨尚多限于这样的概念涵义的层面。实际上,关于“兴寄”“兴象”范畴在盛唐诗学中具备的特殊价值,尚有深入开掘的空间。“兴寄”“兴象”范畴作为盛唐时期极其活跃的诗学观,与作者的诗歌体制实践具有直接联系,同时也反映了时人对于诗歌功能的具体认识,并由此揭示出盛唐诗人革新齐梁诗风的内在理路。本文探讨盛唐“兴寄”“兴象”范畴中的诗歌体制实践和诗歌功能观念,既是从新的角度对“兴寄”“兴象”

收稿日期:2021-01-12

作者简介:黄琪,女,重庆人,湖南大学中国语言文学学院副教授。

基金项目:湖南省教育科学“十四五”规划 2021 年度课题“盛唐‘兴象’诗学观念研究”(项目编号:XJK21CDY001)阶段性研究成果。

① “兴寄”概念,如张明非《论陈子昂“兴寄”说》(《广西师范大学学报》1998 年第 1 期,第 59—64 页)一文,梳理了自 20 世纪 80 年代以来学界流行的“比兴说”“寄托说”“感慨说”,并提出“兴寄”兼指内容和艺术。王抒凡《唐代诗学研究:“兴寄说”》(云南:云南大学出版社 2015 年版)一书中也详细梳理了文学史、文艺理论批评中学者对“兴寄”的解释。总体来看,学界普遍认同“兴寄”所包含的比兴手法和思想情志的寄托特点。

② “兴象”概念,如陈伯海《唐诗学引论》(上海:知识出版社 1988 年版)认为是构成唐诗的质的定性的一个要素。以王运熙、顾易生《中国文学批评通史 · 隋唐五代卷》(上海:上海古籍出版社 1996 年版)为代表的文学史论著,以汪涌豪《中国文学批评范畴及体系》(上海:复旦大学出版社 2007 年版)为代表的理论范畴论著等,都指出“兴象”包含的主体情兴与客体意象相互结合的艺术特质。总体来看,学界基本认为“兴象”是一种情景交融、富于余味的诗美范畴。

诗学范畴细致阐发,也是对盛唐诗风的进一步思考。

一、盛唐“兴寄”“兴象”范畴在诗歌体制上的实践

从诗学理论的渊源角度看,唐人“兴寄”“兴象”说皆应溯自诗经“六义”中的“比兴”传统。对此学界已从理论溯源上勾勒出线索。作为诗学传统的“比兴”,兼有创作手法及表现功能两个层面的意义。到了唐代,“兴寄”和“兴象”作为新的范畴,实际上也仍然兼有诗之体及诗之用这两个层面的认识。

盛唐“兴寄”“兴象”范畴落实到诗歌创作中,一个突出的表现就是时人在诗歌体制上的实践。钱志熙《唐人比兴观及其诗学实践》论及兴寄作为初盛唐复古诗学的一个核心范畴,并认为兴象说的提出也与初盛唐复古诗学背景有关。① 此外,对于盛唐“兴寄”“兴象”范畴所反映的时人诗体创作实践,学界似尚未做充分讨论。“兴寄”“兴象”范畴的盛行不仅与盛唐时期推崇建安、批判齐梁的诗歌史意识有关,也与时人对古、近各体的具体实践有关。

盛唐“兴寄”说由陈子昂批判齐梁、恢复建安风骨的文学思想发展而来,对于汉魏古体经典的效法和发扬,是其诗歌体制实践的重心。陈子昂批评齐梁以来的诗歌“兴寄都绝”“风雅不作”②,其《感遇》组诗明确地以体式实践来推动诗歌复古,具有界分五言古、律体制的贡献。③ 陈子昂对“兴寄”观的实践,主要是将比兴艺术与这类寄怀言志的古诗体制相结合。这一创作传统由张九龄进一步发展,开元后期至天宝诗坛则形成这种复古创作风尚,李白《古风五十九首》将这类比兴寓怀的古体发展到高峰。由此,盛唐“兴寄”范畴于诗歌体制上表现出重视学习汉魏古体的倾向,这是与盛唐诗人在创作中推崇建安风骨,并上溯风骚比兴的理想相一致的。

值得注意的是,盛唐“兴寄”范畴虽然由于其复古意图而重视汉魏古诗体制,但并非完全局限在古体创作的界域中。“兴寄”作为一种革除绮靡藻饰的诗歌理想,对近体创作不无影响。初唐以来部分齐梁体、声律体的写作中,也引入了比兴寄托的艺术传统。到盛唐时期,在山水田园、边塞、寄赠等题材的律诗中,不乏对比兴寄托艺术的活用。这反映出,盛唐“兴寄”范畴作为一种深层的诗学观念,实际对不同诗歌体制的创作有所涵容。

唐初以来,沿袭齐梁新体体制的一批咏物诗,已开始多用比兴之法。虞世南《咏萤》中流萤的光芒微弱,但心怀“恐畏无人识,独自暗中明”④的顽强精神,寄托了诗人的人格志向。骆宾王于近体咏物方面也多含比兴,其名作《在狱咏蝉》以蝉之高洁自剖心迹,正是典型例子。此诗序中,骆宾王说:“闻蟪蛄之流声,悟平反之已奏。见螳螂之抱影,怯危机之未安。感而缀诗,贻诸知己。”⑤可谓是对本诗运用比兴之法的自注。

咏物之题、声律之体,施以比兴之法,透露出初唐以来实践“兴寄”说的先兆。实际上,咏物诗确实与比兴、兴寄存在着艺术结合的逻辑性。兴寄说以比兴艺术为基础,而比兴艺术的思维原理是基于事物的联想和同类取譬。在咏物诗中,只要作者能巧用比兴之法,是容易突破形似刻画层面而达到深可讽味的境界的。唐初以来的部分咏物诗,虽然体制上沿袭了声律体的格式,但开始恢复比兴之法,在咏物中寄托作者的情志,故而显示出“兴寄”的艺术精神。

盛唐诗人以“兴寄”精神创作咏物题材的格律诗,正是以初唐虞世南、骆宾王等的相关探索为基础。开元以后,张九龄创作了不少深于比兴的五律咏物诗。如《和黄门卢侍御咏竹》:“清切紫庭垂,葳蕤防

---

① 见《文学遗产》2015 年第 6 期,第 56—68 页。

② 《修竹篇并序》,徐鹏校点:《陈子昂集》,北京:中华书局 1962 年版,第 15 页。

③ 葛晓音:《陈子昂与初唐五言诗古、律体制的界分——兼论明清诗论中的“唐无五古”说》,《文史哲》2011 年第 3 期,第 97—110 页。

④ 彭定求等编:《全唐诗》卷 36,北京:中华书局 1960 年版,第 475 页。

⑤ 彭定求等编:《全唐诗》卷 78,第 848 页。

露枝。色无玄月变,声有惠风吹。高节人相重,虚心世所知。凤皇佳可食,一去一来仪。”①诗对竹子的形貌着笔不多,主要是以“高节”和“虚心”双关竹与人,歌颂其气节品格。杜甫在开元、天宝时期亦有深于比兴的咏物近体,如《房兵曹胡马》,大宛胡马出身不凡,傲骨铮铮,不仅峻健敏捷,更具有忠诚勇猛的品性。诗以马托兴,寄托对房兵曹为国立功的信心,同时也反映了诗人自己渴望建功立业的抱负。又如杜甫《画鹰》中想象苍鹰搏击凡鸟、血洒平芜的场景,何其壮烈。而诗人自身的凛凛英气和奋发怀抱,也寄寓其中。盛唐这一类近体诗是对“兴寄”范畴所包含的比兴艺术的直接践行。

盛唐诗人的“兴寄”观虽非依托于律体写作,但作为一种艺术精神,对律诗的创作风貌产生了实际影响。在陈子昂之前,“兴寄”的诗学观念尚未明确,唐初诗人咏物运用比兴之法时,艺术上尚有局限,有时候刻意地取譬托喻以切合比兴,缺少灵活变化。这样的创作手法在主题单一凝练的咏物诗中是适合的,但当诗歌题材有了广阔的发展以后,就显露出不足了。盛唐诗人发扬“兴寄”观,已经基于此类比兴之体开始扩大,是对传统比兴之体的扩展和活用。如孟浩然《都下送辛大之鄂》叙离情而以“予亦忘机者,田园在汉阴”②的淡泊之志互相勉励。李白《夜泊牛渚怀古》以牛渚望月的场景,兴发对谢尚与袁宏之遇合的古事的怀想,寄寓知音不遇的喟叹。岑参《北庭作》以孤城绝域的边塞环境入笔,旨在传达“可知年四十,犹自未封侯”③的壮志难酬的苦闷。总体来说,这类诗作较之事物联想、同类取譬的比兴手法,更趋于即景描摹、直叙或议论的手法,但因寄寓着充沛的情志,富于感发的力量,所以仍然可以视为兴寄观的实践。

盛唐“兴象”范畴,同样表现出时人对诗歌体制的认识和实践。“兴象”范畴的确立,与近体诗逐渐发展完善存在不可分割的联系。甚至可以说,“兴象”范畴得以在盛唐时期被明确提出,一个重要的刺激因素正是当时近体创作所达到的实绩。

与兴寄相比,“兴象”同样含有情兴感发的因素,区别在于“兴象”更重视将意象世界作为审美对象来表现,内在地包含了对于修辞艺术的重视。因此,声律体创作实践与“兴象”理论的结合具备内在适应性。由于“兴象”是盛唐诗歌将主体情志和物象之美两方面结合而达到的平衡,所以也可以看出,与南朝以来模山范水之风相比,“兴象”更重“兴”之抒发,且此“兴”已非六义之“兴”;与兴寄相比,“兴象”更重“象”之创造,此“象”是情景关系中的意象。齐梁以降,新体诗在极貌写物方面突出发展,为“兴象”的创造提供了重要的准备,但由于部分作者过分追求巧似,缺乏情兴感发,不免陷入窠臼。至初唐宋之问、沈佺期,“又加靡丽,回忌声病,约句准篇,如锦绣成文”。④ 受限于宫廷为主的创作环境,五律题材多为山水题咏、节庆宴饮及颂圣等,距离盛唐“兴象”的到来也还有一定距离。

但应该肯定的是,与五律关系亲近的永明体、徐庾体、上官体等,都为盛唐“兴象”的呈现积累了重要的经验。沈佺期、宋之问在人生后期遭遇贬谪,也创作了一些形象鲜明、情感真切的律诗。盛唐诗人继沈、宋之后做出极大拓展,使律体在写景造境方面都达到极高成就。尤其是山水田园题材,写景入神的同时,往往与盛唐士子漫游河山的壮怀相结合,又与当时文人隐逸闲居以求精神自由的情操相映衬,在意象熔铸之中充分传达创作主体的高雅情兴,这类律诗可以说是当时“兴象”说的有力实践。

殷璠《河岳英灵集》中注意收录盛唐诗坛这类富于兴象的律诗。殷璠评孟浩然“无论兴象,兼复故实”⑤,以此称赞其五律《永嘉上浦馆逢张子容》。祖咏《游苏氏别业》中,诗人赏绿竹、听禽鸣,如坐人境之外,生发尘外之想。李嶷《林园秋夜坐》也以月色、秋露、泉水、竹声烘托清静之境,传达诗人赏心如醉的兴致。可见近体诗创作对于“兴象”说的实践,也是受到殷璠肯定的。另外,选集之中的常建《题破山

① 彭定求等编:《全唐诗》卷 48,第 582 页。

② 彭定求等编:《全唐诗》卷 160,第 1641 页。

③ 彭定求等编:《全唐诗》卷 200,第 2090 页。

④ 彭定求等编:《新唐书》卷 202“宋之问传”,北京:中华书局 1975 年版,第 5751 页。

⑤ 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮编:《唐人选唐诗新编》,西安:陕西人民教育出版社 1996 年版,第 172 页。

寺后禅院》、孟浩然《过景空寺故融公兰若》、綦毋潜《题灵隐寺山顶院》等善写方外之情的作品,多将清雅的意象与超尘脱俗的意趣相结合。盛唐这类律诗,在重视修辞艺术的基础上,已经达到更高的艺术境界,这是殷璠得以从时人创作中提炼出“兴象”范畴的现实基础。

故而,“兴寄”“兴象”作为诗学观,在创作实践方面,各自包含了对核心体裁的侧重。从总体倾向来说,“兴象”范畴在近体诗艺术体制实践方面表现得最为突出。“兴寄”则与发扬汉魏比兴传统的古体诗相呼应,这是因为唐人兴寄说主要是由批判齐梁之轻绮、恢复汉魏风骨的诗史意识而来。与此同时,盛唐“兴寄”范畴在“比兴”艺术的基础上更加突出“寄”的精神,对源自诗骚的比兴体例有所扩展,所以不限于感遇、咏怀一类经典型的五言古制,在体制实践上突破了以建安诗为模范的五言古制的范围。

二、盛唐“兴寄”“兴象”范畴所表现的诗歌功能观念

自《周礼》论“六诗”提出比兴二义,及孔子指出诗可以兴的观念,“比兴”不仅代表着艺术思维方式,也获得了诗歌功能方面的含义。中国古代诗学范畴内在地包含了对于诗歌功能的思索,这也与我们的诗歌在长期的历史中都并非一种纯文学有关。这种诗歌功能的观念,不能以功利化的工具论简单概括。“兴寄”“兴象”作为盛唐诗坛的诗学理想,表现了当时人对创作诗歌的目的和功能的认识。

孔子的“诗可以兴”,包含了情感兴发和思想寄托两方面。汉儒论诗,重在从思想寄托去讲,发展出更完备的美刺理论。建安以来文人诗则是从情感的兴发入手,发扬诗歌的抒情性。魏晋以后,伴随“缘情”“感物”说的兴盛,“兴”的内涵更加丰富,开掘了审美体验的意义。齐梁以来,萧纲的“文章且须放荡”①之论、萧绎提倡的追求文辞美丽、音韵谐婉的文学观,都主张一种纯美的文学,为诗歌艺术形式的专门探索大张其道。可见,自建安至于六朝,文人诗功能发展的大趋势,是越来越趋于非功利性,朝着有利于文学独立性的方向演变。但是,伴随着梁陈以降宫廷诗歌的创作实践,至陈后主时“与幸臣等制其歌词,绮艳相高,极于轻薄”②,诗歌不仅远离了教化,也远离了真实的情感思想,变成娱乐消闲的工具,反而丧失了诗歌创作本应有的对人类心灵世界的深刻价值。

唐初对南朝文学的浮华风气有所批判,向来瞩目较多的,如魏徵《隋书 · 文学传》所说的:“梁自大同之后,雅道沦缺。”③《北齐书 · 文苑传》说:“原夫两朝叔世,俱肆淫声……莫非易俗所致,并为亡国之音。”④文臣对文学之于政治的影响抱有警戒。所以唐初以来崇雅黜华的主张,不单指诗歌风格,更加是诗歌功能上的。但是,对唐初诗坛影响甚大的唐太宗并没有简单地持诗歌教化论。唐太宗在《帝京篇十首并序》中反对“释实求华,以人从欲,乱于大道”⑤,但他并不像之前的苏绰、李谔那样要求文学完全遵从教化。杜晓勤《唐太宗与齐梁诗风之关系》一文指出,唐太宗对齐梁诗风表现出较为通脱的文学态度,割断了被儒家诗教牵合的诗歌创作与政治伦理之间的联系,客观上为诗歌艺术在唐代进一步发展提供了自由的创作环境。⑥ 应该说,唐太宗对于文学功能的正确心态,为唐诗的发展奠定了良好的基础。

初盛唐以来的“兴寄”说,从诗歌功能的角度来看,正是纠正齐梁诗歌趋于娱乐消闲的方向,回归诗歌抒情言志的功能。这里有两个方面值得注意,第一,“兴寄”说并不等于提倡诗歌的教化功能。本来,由于“兴寄”包含了思想寄托之意,而陈子昂《感遇》组诗、李白《古风》组诗也含有批判时事的内容,“兴寄”容易被理解为一种社会性的功用。但从本质上说,“兴寄”重在创作主体的真实情感的寄寓,并不将诗歌作为服务于社会或政治的工具。陈子昂也使用过“比兴”一词论诗,《喜马参军相遇醉歌并序》:“吾

---

① 萧纲:《诫当阳公大心书》,严可均编:《全上古三代秦汉三国六朝文》,北京:中华书局 1958 年版,第 3010 页。
② 《隋书 · 音乐志》,《隋书》卷十三,北京:中华书局 1973 年版,第 309 页。
③ 《隋书 · 文学传》,《隋书》卷七十六,第 1730 页。
④ 《北齐书》卷四十五,北京:中华书局 1972 年版,第 602 页。
⑤ 唐太宗:《帝京篇十首并序》,《全唐诗》卷 1,第 1 页。
⑥ 见《陕西师范大学学报》2016 年第 4 期,第 46—67 页。

无用久矣,进不能以义补国,退不能以道隐身。……日月云迈,蟋蟀谓何。夫诗可以比兴也,不言曷著。”①陈子昂言“比兴”时,切合的是传统儒家诗教之义,而在《修竹篇并序》专门倡导“兴寄”,强调黜去绮藻,突出诗的真情实感,并不将讽喻美刺视为诗歌的首要功能。

盛唐诗人正是沿着这个方向深化兴寄观,充分践行诗歌的主观抒发功能。李白推崇“兴寄深微”②,重在抒发寄意。王昌龄《诗格》中论诗之三宗旨说:“一曰立意,二曰有以,三曰兴寄。”③兴寄是不同于传统比兴的新范畴。盛唐人又多言“风骨”,与“兴寄”可相补充。如李白推许“蓬莱文章建安骨”④,岑参言:“得君江湖诗,骨气凌谢公。”⑤殷璠称许高适诗“多胸臆语,兼有气骨”⑥,崔颢“晚节忽变常体,风骨凛然”⑦。诗歌的“风骨”,偏重于理想抱负和人生意气的抒发,多能折射出作者的人格气度。故而“风骨”作为诗歌境界,不仅是美感形式上的,更重要的是诗歌表现出的精神气质。正因如此,盛唐“兴寄”实与“风骨”具有高度一致的诗学理想,都指向对创作主体的精神意气的重视。可见盛唐诗学兴寄观,在诗歌功能方面正是承接建安文学传统的,并且对陈子昂的诗学观加以深化,注重高扬创作者的主体精神。

第二,“兴寄”说强调了个人抒怀的功能,但并不限于个人的狭小天地,而是对于时代和社会有充分的关心,从这个角度来说,“兴寄”说是肯定了诗歌的社会价值的。盛唐诗人在抒情言志时,突出表现了当时的士子同声相应的心态,即他们乘时而起、建功立业的乐观自信,还有遭遇人生挫折时的不平之愤,以及对理想的孜孜追求。如高适《别韦参军》⑧自叙“二十解书剑,西游长安城”的经历,他自负文韬武略,认为能够“屈指取公卿”,遭遇“布衣不得干明主”的现实,却并不灰心丧气,从诗人“弹棋击筑白日晚,纵酒高歌杨柳春”的生活描写中,仍然流露着一种豪兴。又如王昌龄《送韦十二兵曹》⑨,诗人思欲建立功勋、致君尧舜,对于“县职如长缨,终日检我身”的俗吏生活十分不满,因而感慨“出处两不合,忠贞何由伸”。盛唐诗人笔下往往又寄寓着他们对心中至道的坚守。如岑参言:“勿叹蹉跎白发新,应须守道勿羞贫。”⑩陶翰赠诗房琯道:“志士固不羁,与道常周旋。”⑪超越利益得失、坚守心中之道的人格精神,是他们共同的追求。

可见,盛唐“兴寄”范畴,由传统的“比兴”向主观寄意倾斜,在诗歌抒情言志功能高扬的基础上,集中地抒发了作者豪放慷慨的情感、建功立业的志气和坚持节操的理想。诗歌重“兴寄”,既是个人心灵抒发的需要,也是一种群体精神的需要,由“兴寄”反映出的诗用意识来看,诗歌不仅具有个人创作的价值,也具有社会文化的价值。

如果说兴寄观注重的是创作主体抒情言志的功能,那么兴象说着重体现的是诗歌的审美功能。

首先,从发扬诗歌的审美功能的角度来说,盛唐“兴象”范畴是对南朝诗歌重视艺术美的继承,但更重要的是极大提升了诗歌的审美品位。梁陈以来,萧衍、萧纲、陈后主等皇室成员,以及周围的宫廷文人,作诗越渐集中于器物、闺阁、宫苑等题材,格局日趋狭窄,乃至以艳情为娱,如《陈书》记载陈后主时“每引宾客对贵妃等游宴,则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗,互相赠答,采其尤艳丽者以为曲词,被

---

① 徐鹏点校:《陈子昂集》,第 41—42 页。
② 孟启《本事诗·高逸》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 14 页。
③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:凤凰出版社 2002 年版,第 182 页。
④ 李白:《宣州谢朓楼饯别校书叔云》,彭定求等编:《全唐诗》卷 177,第 1809 页。
⑤ 岑参:《敬酬杜华淇上见赠兼呈熊曜》,彭定求等编:《全唐诗》卷 198,第 2031 页。
⑥ 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮:《唐人选唐诗新编》,第 152 页。
⑦ 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮:《唐人选唐诗新编》,第 161 页。
⑧ 彭定求等编:《全唐诗》卷 213,第 2221 页。
⑨ 彭定求等编:《全唐诗》卷 140,第 1427 页。
⑩ 岑参:《送费子归武昌》,彭定求等编:《全唐诗》卷 199,第 2054 页。
⑪ 陶翰:《赠房侍御》,彭定求等编:《全唐诗》卷 146,第 1474 页。

以新声。"①至于《娈童诗》之流,更加趋于低俗。这种耽于感官娱乐的诗歌,表面上看是挣脱了道德的重负朝着纯美的文学发展,实际上失去了真正的审美品位。初唐以来,无论是杨炯批判前代诗歌"骨气都尽,刚健不闻"②,王勃提出"鼓怒风云之气"③,还是陈子昂主张"发挥幽郁"④,实际都是从回归诗歌的抒情功能的角度来纠正前代积弊。直到初盛唐之际,张说推崇"逸势标起,奇情新拔"并提出"天然壮丽"⑤的理想,代表着略异于唐初的一种诗歌革新的思路,这就是立足于诗歌已经发展了的审美功能而注以新的美学趣味。由时代性的审美理想所凝结出的新的诗学观念,呼之欲出了。盛唐"兴象"说应运而生,正是纠正了齐梁以降诗风中愈趋矫饰的审美趣味,以清新壮大的审美理想取而代之,在更加健康的道路上发扬了诗歌的审美功能。

盛唐"兴象"说所体现的诗歌审美功能,首先揭示了盛唐诗人将诗歌作为审美创造的切身体验。兴象之"兴",有别于"兴寄"之"兴",更加融入了东晋南朝以来作为由外物触动内心引发的精神体验,重在审美感发。如王羲之《兰亭集序》抒写的作者在游目宇宙、俯仰古今之际产生的那种"兴",又如刘勰《文心雕龙·物色》中的"情往似赠,兴来如答"⑥,即是对这种审美感发的揭示。盛唐诗人对这种审美之兴的体验非常充分。如孟浩然"兴是清秋发""湖山发兴多"⑦,杜甫"云山已发兴""入门高兴发"⑧等。"发兴"所指,正是四时自然风光激发起的人的审美情怀。此种审美体验之"兴"也极大地引发诗人的创作灵感,盛唐诗人在作品中对由"兴"而赋诗的创作状态有所体认。如高适《酬岑二十主簿秋夜见赠之作》:"缅怀高秋兴,忽枉清夜作"⑨。杜甫《上韦左相二十韵》中"感激时将晚,苍茫兴有神。为公歌此曲,涕泪在衣巾"⑩。王昌龄也强调凭"兴"作诗。他说:"江山满怀,合而生兴。须屏绝事务,专任情兴。"⑪诗歌创作中对这种"兴"的审美体认,是兴象这一新范畴产生的基础。

同时,盛唐人对"象"的审美意识,也是当时得以形成"兴象"观的重要前提。从"象"的范畴来看,盛唐诗人对象的体认有其独到性。在《周易》和老庄思想中,作为哲学概念的"象",包含了观物取象、立象尽意的思想,对于艺术创作的启发是深刻的。刘勰所说的"窥意象而运斤"⑫,对诗歌创作逐渐重视意象的倾向也有重要揭示。盛唐诗人较多注意到"象"的审美意趣,言及"象"时虽然一定程度仍包含思理的色彩,但他们不专注在义理思辨,而是致力于创造明晰的诗歌形象。如孟浩然行旅至渔浦潭所见"日出气象分",是面对"始知江湖阔"⑬的壮逸画面的叹赏。崔国辅游法华寺,所谓"独游寄象外"⑭,实是对"松雨时复滴""龛经传异香"等清静之景的赏心所感。王昌龄《诗格》中指出:"搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。"⑮这里也注意到以专注的心神捕捉境象,表现出对审美活动中"象"的作用的高度重视。

---

① 《陈书》卷七,北京:中华书局 1972 年版,第 132 页。
② 杨炯:《王勃集序》,徐明霞点校:《杨炯集》,北京:中华书局 1980 年版,第 36 页。
③ 王勃:《游冀州韩家园序》,董诰等编:《全唐文》卷 180,上海:上海古籍出版社 1990 年版,第 809 页。
④ 陈子昂:《修竹篇并序》,徐鹏点校:《陈子昂集》,第 15 页。
⑤ 张说:《洛州张司马集序》,《全唐文》卷 225,第 1004 页。
⑥ 刘勰:《文心雕龙·物色》,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 695 页。
⑦ 孟浩然:《秋登兰山寄张五》《九日龙沙作寄刘大昚虚》,《全唐诗》卷 159、160,第 1618、1633 页。
⑧ 杜甫:《陪李北海宴历下亭》《与李十二白同寻范十隐居》,《全唐诗》卷 216、224,第 2253、2394 页。
⑨ 彭定求等编:《全唐诗》卷 211,第 2197 页。
⑩ 彭定求等编:《全唐诗》卷 224,第 2389 页。
⑪ 王昌龄:《诗格》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 170 页。
⑫ 刘勰:《文心雕龙·神思》,范文澜注:《文心雕龙注》,第 493 页。
⑬ 孟浩然:《早发渔浦潭》,《全唐诗》卷 159,第 1628 页。
⑭ 崔国辅:《宿法华寺》,《全唐诗》卷 119,第 1199 页。
⑮ 王昌龄:《诗格》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 173 页。

盛唐“兴象”说的成立,正是基于对传统“兴”的内涵的发展,以及对“象”的范畴的进一步认知。作为审美主体的诗人、作为审美对象的万物、作为审美体验的创作过程,达到高度统一。故而“兴象”并不是简单将主观之“兴”与客观之“象”的机械相加。这一范畴明确地将诗歌的审美功能揭示了出来。

第二,“兴象”对诗歌审美功能的强调,与盛中唐以降追求意境的理论内涵不尽相同。盛唐“兴象”是不离创作主体的特定之“兴”的,诗人主体的情兴显得充沛和鲜明。从这个意义来说,“兴象”所指向的审美不是一种唯美或虚静,它始终未曾离开诗人自身个性的抒发。清新壮大的审美理想,多见于时人的“兴象”宛然之作。清新,偏指时人区别于齐梁以来渐入绮靡的美学趣味。壮大,则以生机和力量区别于南朝余弊中的卑弱一面。如王湾在江南所作《次北固山下》①,诗中“海日生残夜,江春入旧年”一联,得到张说的推崇而闻名当时,这两句诗写残夜将尽之时,一轮红日已从海上升起,旧年尚未逝去,江上已呈露春意,令人感受到一种不可遏制的生命活力正在勃兴。陶翰诗被誉为“既多兴象,复备风骨”②,在意象的选取上,他的笔下多描写大漠、落日、沙尘、天山、云霞、海气、山峰等壮阔之景,情兴之中包含着壮丽之美。可见盛唐“兴象”之作的审美趣味,是以此种清新壮大为主的。

故而,盛唐“兴寄”“兴象”,从源头来说都继承儒家诗可以兴的诗用观,但二者指向不同的诗歌功能,盛唐“兴寄”观重点发展了抒情言志的一面,强调真实的情感力量,所以多与诗歌史上的“建安风骨”“左思风力”等诗学典范紧密相连。同时,兴寄观又并不将讽喻美刺放在首位,就诗歌功能而言并不等同于社会伦理功能,也并不要求诗歌服务于政治。“兴象”观,则结合了心物相契的审美体验,强调诗歌的审美功能,故而与刘勰的“神思”、锺嵘的“滋味”说等相关联,也与南朝以来山水审美的创造传统相关联。当然这绝不是说盛唐“兴寄”观里就没有诗歌审美,或者“兴象”观里就没有诗歌的志怀的抒写,只是两个范畴在诗歌的功能侧重上有所不同。

三、盛唐“兴寄”“兴象”范畴与诗风发展之关系

对齐梁诗风的反思和批判是初盛唐诗歌革新历程的基本出发点,“兴寄”“兴象”范畴的倡导和践行都离不开这个前提。“兴寄”“兴象”范畴源自传统的“六义”之“比兴”,经过唐人的发展,已成为时代性的新的诗学观念,这不仅体现了唐代诗歌理论范畴的丰富,更重要的是揭示了初盛唐诗歌革新的历史进程中所取得的实践成就,标志着新的诗歌风气的兴盛。

在诗歌体制逐渐完备的盛唐,深入思考诗体艺术具有了更为充分的可能,诸家也表现出以诗体实践来革新诗风的自觉。盛唐时人批判齐梁诗风,将“建安体”发而明之、共同推激,正表明他们的诗学理想不是一种笼统的风格上的,而是对于体制有相当具体的理解和要求。与“兴寄”观相呼应的,正是以继承汉魏比兴为主的古诗体制。此外,由于初盛唐以来诗人对比兴艺术的扩大和活用,在近体诗中引入比兴以寄意的例子也并不少见。与此同时,“兴寄”观强调了诗歌需要抒情言志,从诗歌功能的角度来看,“兴寄”理论是继承建安文学传统的,而不是主张回到汉儒的诗用观,并没有将诗歌作为政治教化的手段。从大量的诗歌作品来看,盛唐诗人笔下所“兴”之情和所“寄”之意,比较集中地表现为建立功业的抱负、人生失意的苦闷和追求至道的精神。在相互酬赠的作品中,盛唐士子也频频寄意,砥砺志节。以“兴寄”为特色的这种诗歌创作,实际上兼有个人心灵抒发以及群体精神需求的双重价值。

“兴象”范畴得以形成并广泛地发展开来,从诗歌体制的实践来说,很大程度得益于盛唐人反思齐梁以来新体诗处理情景关系方面的艺术得失,故而这一理论范畴与近体的发展成熟息息相关。自永明体兴起以来,声律之体在写景造境方面穷力追新,逐步积累经验,至初唐沈全期、宋之问等对五律定型做出进一步摸索,实皆有助于形成重视兴象的诗学范畴。而开元中后期登上诗坛的孟浩然、王维、王昌龄、储光羲、卢象、常建等人,其笔下情兴天成、景象宛然的五律也多受到选家殷璠的注意。在盛唐诗人广泛

① 彭定求等编:《全唐诗》卷 115,第 1170 页。

② 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮编:《唐人选唐诗新编》,第 142 页。

的实践基础上,“兴象”论得以被拈出指明。与之相应,盛唐“兴象”范畴侧重诗歌的审美功能也是必然的。时人以新时代的清新壮大的理想,将南朝诗歌看似渐趋纯美、实则丧失审美的积弊革清。“兴象”代表着盛唐诗人更为健康的美学品位。

盛唐“兴寄”“兴象”范畴存在体制实践和诗歌功能上的不同侧重,但两个范畴并不对立,而是互为补充,共同推进了初盛唐以来诗风的嬗变。

首先,“兴寄”和“兴象”并不对立为古体、近体的阵营,伴随着古、近体分界的背景下发展起来的这两种观念,实际上并不以体制为藩篱。诗学范畴能够从艺术精神上超越体式本身的框架局限,这是与盛唐诗家较为通达的体制思想分不开的。殷璠编选《河岳英灵集》不仅注意到新声、古体,还指出有“雅体、野体、鄙体、俗体”,特别强调“编纪者能审鉴诸体”①。在评论诗家时,以“半遵雅调,全削凡体”②等语推崇诗歌体制的新意,他评价李白《蜀道难》一类古乐府时说“自骚人以还,鲜有此体调”③,可见他能够从诗歌体制的角度注意到盛唐诗坛的新动向。这种体制的观念,已经有异于古、近二体分立的视野,代表了盛唐时人更加灵活的体制思想。又如王昌龄《诗格》中说:“凡作诗之体,意是格,声是律,意高则格高,声辨则律清,格律全,然后始有调。用意于古人之上,则天地之境,洞焉可观。”④这显然是从声律、意格、体制等方面,综合性地看待“诗之体”。可知盛唐诗人既注意体制的分野,但又注重从艺术精神的层次予以会通。盛唐诗人的诗体意识,基于对诗歌史上建安、元嘉、齐梁等典型的体制的认识和思考而来,有充实的诗学内涵,而非空疏之谈。

复古诗学风气对于“兴象”说的促进自不待言,而同样不可忽视的是,“兴象”说更加影响了盛唐山水田园、漫游隐逸等题材的近体创作,这是因为“兴象”观受到近体诗演进过程的实际推助,对于齐梁诗风的革新是以反思声律体在写景造境上的经验得失为前提的,故而初盛唐以来,近体创作与“兴象”范畴就具有了密不可分的关系。从盛唐诗人在“兴寄”“兴象”范畴的体制实践上的不同侧重,也可以看出当时作者从不同的路径吸取前代文学资源,以达到“盛得江左风,弥工建安体”⑤的诗风新局面。

其次,盛唐“兴寄”“兴象”所强调的诗歌功能,无论是前者的抒情言志,或是后者的审美感发,都是基于诗人不得不发的真实胸臆,纠正了梁陈以来诗歌创作趋于矫饰玩乐的风气。初盛唐以来以革新齐梁诗风为目标,反对将诗歌变为感官娱乐的工具,这就涉及一代人对于诗歌创作的功能目的的重新定位。要改变诗歌朝着娱乐消闲的方向片面发展的趋势,并不是就等同于回到诗歌的教化功能。因为生硬地强调教化,往往容易忽视乃至否定诗歌的艺术规律。从唐诗史的实际来看,自唐太宗起,初盛唐诗歌革新历程就没有简单地要求从娱乐性转入教化观,这是十分难能可贵的。在娱乐与教化这两个极点之间,唐人以重视艺术规律为前提,逐步探索出了合乎他们理想的诗歌功能价值的定位,而盛唐“兴寄”“兴象”观正是其中的典范。

由“兴寄”“兴象”观所强调诗歌的抒情功能、审美功能,到中唐则发生程度不同的变化。中唐时,元稹、白居易已极少使用“兴寄”的概念,转而明确提出和倡导“讽兴”。元稹《乐府古题序》强调“自《风》《雅》,至于乐流,莫非讽兴当时之事”⑥。白居易编集时也十分重视讽喻诗,说:“自拾遗来,凡所遇所感,关于美刺兴比者,又自武德讫元和,因事立题,题为新乐府者,共一百五十首,谓之讽喻诗。”⑦这恰好表明,当元稹、白居易对诗歌的政教功用有了更明确的要求时,他们已然意识到盛唐的“兴寄”观不能满

① 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮主编:《唐人选唐诗新编》,第 107 页。
② 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮主编:《唐人选唐诗新编》,第 172 页。
③ 殷璠:《河岳英灵集》,傅璇琮主编:《唐人选唐诗新编》,第 121 页。
④ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 160—161 页。
⑤ 王维:《别綦毋潜》,《全唐诗》卷 125,第 1245 页。
⑥ 冀勤点校:《元稹集》,北京:中华书局 1982 年版,第 255 页。
⑦ 朱金城笺校:《白居易集笺校》卷 45,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 2794 页。

足他们的创作意图，有必要专门拈出“讽兴”，以突出新的时期诗歌功能的不同导向。至于中唐文人进一步探索诗歌的意境创造，提出“象外”“景外之景”等说法，则是在审美意涵上对于盛唐“兴象”范畴的顺承性发展。但不同之处在于，皎然《诗议》明确将“象外”引入诗论，刘禹锡主张“境生于象外”①的追求，在这条发展线索上，后代的审美观念逐渐朝着“象”和“境”倾斜，并与玄佛之理的静观体验结合得更为深入，指向空灵虚静的意韵。由此也可以看出，中唐以降文人又根据他们的具体创作需求，对盛唐“兴寄”“兴象”有所继承和改造。

总之，盛唐时期富于时代性特色的“兴寄”“兴象”范畴，实际包含着上述关于诗歌体制、诗歌功能的具体认识和实践，两个范畴各有侧重，且相互补充。这两种诗学范畴的产生、发展，反映了初盛唐以来时代对于诗歌创作的新的要求。当时诗人对齐梁诗风的批评和革新，始终是以尊重艺术规律为前提的，故而能以复古达成创新，他们创造性地提炼出“兴寄”“兴象”理论，不仅揭明了时人所追求的新的诗歌理想，更以创作实践展示了他们在诗歌革新进程中取得的实绩，标志着新的诗歌风气的兴盛和唐代诗歌新局面的形成。故而盛唐“兴寄”“兴象”范畴在诗学史上具备独特、重要的价值。

The Practice of Poetic System and the Concept of Poetic Function in the Categories of “Inner Sustenance” and “Aesthetic Imagery” in the Heyday of the Tang Dynasty

Huang Qi

(*College of Chinese Language and Literature*, *Hunan University*, *Changsha* 410082, *China*)

Abstract: The categories of “inner sustenance” (兴寄) and “aesthetic imagery” (兴象) came into being and developed under the background of the poetic history in which the poetic style of the Qi (齐) State and the Liang (梁) State in the Southern Dynasties (南朝) was reformed in the heyday of the Tang Dynasty. The two categories embodied the specific understanding of the poets in the heyday of the Tang Dynasty concerning the practice of poetic system and the concept of poetic function. So far as the poetic system is concerned, the concept of “inner sustenance” responded to the Tang poets’ classic-style writings by carrying on the art of metaphor and analogy (比兴) inherited from the Han Dynasty and the Wei State (汉魏). The establishment of the concept of “aesthetic imagery” was actually promoted by the evolutionary process of regulated poems, and was closely associated with the writing of regulated poems in the heyday of the Tang Dynasty. Judged from the Tang poets’ understanding of poetic function, the concept of “aesthetic imagery” highlighted the function of expressing one’s wills and conveying one’s emotions, in opposition to the malpractice of gradually turning poems into tools for entertaining in the late Southern Dynasties. What the concept of “aesthetic imagery” stressed was the aesthetic function of poems. The Tang poets carried forward the tradition of attaching importance to artistic beauty in poetry from the Southern Dynasties, and reformed the tradition in combination with the aesthetic consciousness of landscape art since the Jin Dynasty (晋) and the Song Period (宋), thus getting rid of the low taste in the leftover defects of the Six Dynasties (六朝) by the fresh and growing aesthetic ideal of the Tang elite. The mutual complementation of the categories of “inner sustenance” and “aesthetic imagery” in the heyday of the Tang Dynasty, reflected the epochal requirements for the development of poetry in the early Tang Dynasty, and had its unique value in the history of Tang poetry.

Key words: inner sustenance (兴寄); aesthetic imagery (兴象); poetics in the heyday of the Tang Dynasty; poetic system; poetic function

(责任编辑　郑　园)

① 刘禹锡：《董氏武陵集序》，《全唐文》卷 605，第 2708 页。